ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

Representaciones del *furor* femenino en *Cupido cruciatur* de Ausonio


Liliana Pégolo
UBA / pegolabe@gmail.com

Resumen

Cupido cruciatur es un *epyllion* tardoantiguo en el que Ausonio poetiza una representación pictórica, donde mujeres míticas cumplen sus condenas en el inframundo por un *eros* enfermizo. Amor y desamor se entrecruzan en planos intertextuales hasta que un desprevenido Cupido se incorpora al "aquí" y "ahora" del discurso gestual femenino; la rabia se desata: cual fieras al acecho, las mujeres ven en la divinidad el espejo de sus desdichas.

Como los pétalos arrancados de una flor, este artículo pretende descorrer los velos lingüísticos de la construcción ausoniana, y reconocer los pulsos *in crescendo* del *furor* que atormenta al delicioso atormentador.

Palabras clave

Ausonio
intertextualidad
mujer
furor
Cupido

Abstract

Cupido cruciator is a Late Antique *epillion* in which Ausonius poeticizes a pictorial representation, where the mythical women serve their sentences in the underworld by an unhealthy *eros*. Love and hate are intertwined in intertextual levels until an unsuspecting Cupid joins the "here" and "now" of the female gesticulate discourse; the rage is unleashed, like beasts to the ambush, the women see in the divinity the mirror of their miseries.

As the pulled petals of a flower, this article procures to draw back the veils of Ausonian linguistic construction, and recognize the pulses *in crescendo* from the *furor* which has just tormenting the delicious tormentor.

Key words

Ausonius
intertextuality
woman
furor
Cupid

El *Cupido cruciatur*[1] de Décimo Ausonio es un poema que presenta fuentes épicas, de breve extensión —está constituido tan solo por 103 hexámetros—, y de enjoyada elaboración retórica, razones por las cuales es posible considerarlo un *epyllion* de ecos helenísticos, en el que, profundizando el estilo del

1. En cuanto al título del poema se encuentra una variante, ***Cupido cruciatus***, atestiguada en los códices KL, los cuales derivan de la familia Z, constituida por veinte manuscritos. Como señala Green (1991:527), la variante, que se utilizó para este trabajo, aparece en un número mayor de códices. No obstante, la familia Z parece derivar de ediciones del texto realizadas entre los años 383 y 393. Cfr. Evelyn White (1951:xxxvii). Cabe aclarar que, para la realización de este trabajo, se siguió la edición de Evelyn White, aunque se tuvieron en cuenta los comentarios de R. P. H. Green.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

labor limae catuliano, su autor transforma en palabra poética una representación pictórica.[2] Asimismo puede afirmarse que, al carácter de centón que exhibe la composición —Virgilio y Ovidio se iluminan con facilidad en el entramado textual—, se suma el hecho de que nos enfrentamos a un discurso de características *ekphrásticas*. La acción de leer un texto a partir de una pintura mural agrega dimensiones semánticas al producto final, mixturándose las visiones de los diferentes receptores, transfigurándose metonímicamente los planos de lo visual y lo lingüístico[3] hasta el punto de convertir, como señala P. Dubois,[4] el "artefacto ekphrástico" en un producto femenino que pasivamente se deja observar por un receptor que activamente lo interviene con su mirada, decodificándolo e interpretándolo.

Ausonio se adentra en el universo femenino a través de la admiración que le provoca "la naturaleza y el contenido" de la representación;[5] esta transpone al poeta a otra dimensión sensorial como producto de la memoria poética forjada en las escuelas de gramática y retórica imperiales:[6] en particular son las imágenes virgilianas las que completan la textura enigmática de esta ékphrasis,[7] caracterizada por la fragilidad enunciativa que une al objeto con el sujeto en torno a una relación evocativa y re-creativa.[8] En dos oportunidades —en la carta prologal y en el texto poético— Ausonio advierte la presencia del mantuano quien ubicó en "los campos de lágrimas" del inframundo a las protagonistas de estas historias de amor y dolor.[9]

Precisamente de esto se trata el poema ausoniano: de retazos narrativos de amores desencontrados y trágicos, que acabaron con la vida de sus protagonistas, por lo cual estas penan en un territorio de sombras, en un estado de permanente vagar y de desasosiego amoroso.[10] Pero, detengámonos en el nodo temático de cada una de estas historias míticas que el receptor culto conocía a partir de su entrenamiento retórico-literario: se trata del amor y cuando se habla de él y, en especial, del amor femenino, no se sabe con certeza de qué cosa se está hablando, porque, tal como afirma J. Kristeva, el amor es solitario e incomunicable, a tal punto que pareciera ser diferente según el sexo, una especie de "cataclismo irremediable del que no se habla más que *después*."[11] Y, en verdad, el poema se ocupa de las reliquias eróticas de un conjunto de mujeres "heroicas", sin que esto suponga la posibilidad de definir el sentimiento amoroso.

Al respecto, R. Barthes sostiene que todo enamorado desconoce qué cosa es el amor, cuya definición parece inasible; en el caso del poema ausoniano, este desconocimiento está representado por los espacios nebulosos a través de los cuales se mueven las protagonistas, excluidas en una región "anómica, marginal y extranatural",[12] tal como son los *Campi lugentes*, alejadas como otredades de las sociedades que suelen resultar exigentes en cuanto al cumplimiento de las normas afectivas, en particular si se trata de mujeres. Estos espacios naturales o sobrenaturales "deslocalizan" al sujeto amoroso al producirse su inmersión en ellos; el amante se ve bajo una naturaleza que lo abisma, sucumbiendo al poder de una luminosidad signada por la incertidumbre.[13] Es en este contexto de luces y sombras en que Ausonio advierte sobre la pérdida de la razón en las amantes, produciendo un juego lexical deliberado, por medio del cual identifica el amor con la demencia (v. 2: "amentes…amantes") y el vagar físico[14] (v.5: "errantes") con la evocación dolorosa del pasado:[15]

omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis
exercent memores obita iam morte dolores:
rursus in amissum revocant heroidas aevum.

2. En la epístola que funciona a modo de prólogo, Ausonio señala a su destinatario, Gregorio Próculo, que vio en la ciudad de Tréveris una pintura mural donde se representaba un conjunto de heroínas que habían atormentado a Cupido por los dolores morales y físicos que el alado dios les había provocado... ***(continúa en página 59)***

3. Cf. Dubois (2007:46).

4. *Id.*

5. Ausonio, en la carta "a su querido Gregorio" ("Gregorio filio") afirma: "Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum" (Yo me admiré de esta imagen por su naturaleza y contenido).

6. Décimo Ausonio, perteneciente por línea materna a una notable familia de ***rhetores***–su tío fue Emilio Magno Arborio, maestro en Toulouse, se convirtió aquí en preceptor de Flavio Dalmacio y Julio Constancio, los medio hermanos de Constantino-, se formó en la escuela de Burdeos, la antigua ***Burdigala***, en la que más tarde se desempeñó como docente, a partir del año 336. Asimismo se desempeñó como preceptor del príncipe Graciano, hijo del emperador Valentiniano I. Cfr. Pégolo (2013: s/n.).

7. Shanzer (2010:67-68) señala que la ékphrasis ausoniana no necesariamente está inspirada en una pintura real. Posiblemente, tal como afirma Davis (1994:169-170), el efecto buscado por el poeta desde la apertura del poema sea conjurar una ékphrasis ***sin una*** ékphrasis.

8. Cfr. Rifkin (2007:72-73).

9. Aus. ***Cup. cruc.***: "Quarum partem in lugentibus campis Maro noster enumerat." (Una parte de estas nuestro Marón enumera en los campos de lágrimas); v. 1: "Aeris in campis, memorat quos musa Maronis" (En los campos brumosos, los que recuerda la musa de Marón).

10. Ausonio en los primeros diez hexámetros acumula los siguientes términos con los que representa el estado mental y sentimental de las mujeres protagonistas, las que todavía aparecen sin nombre: "amentes", "opacat amantes" (v. 2), "occiderant", "leti argumenta" (v. 4), "errantes…sub luce maligna" (v. 5), "tacitos…lacus, sine murmure rivos" (v. 7), "nebuloso lumine marcent / fleti… flores" (vv. 8-9: con una luz neblinosa llorosas / languidecen las flores).

11. Kristeva (1988:2-3).

12. Barthes (2011:195-197).

13. Barthes (2011:71).

14. El hecho de estar errantes en un espacio sin límites precisos rememora la afirmación de Foucault (1998: s/n.) acerca de la metafórica peregrinación de "la nave de los locos"; esta transposición de sentido debe entenderse como "esa gran incertidumbre exterior a todo. [El loco] está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita."

15. Se observa que los participios presentes destacados juegan un doble rol al nominalizar al sujeto que califican como adjetivos, o bien como sustantivos que definen la esencia misma de las protagonistas.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

todas las cosas que, acongojadas por lágrimas y tristes amores,
ejercitan los dolores memoriosos de una muerte ya recorrida,
nuevamente vuelven a llamar a las heroínas a un tiempo perdido.[16]

La primera conclusión parcial a la que arribamos es que el sentimiento amoroso padecido por estas mujeres es el denominado "mal amor"; con respecto a este, Barthes afirma:

> "El mal amor es el amor-pasión: ***ker***, decían los antiguos griegos:[17] destino, muerte, desgracia: una calamidad alada, como la vejez o la peste. O también: enfermedad, engaño, espejismo, frustración, catástrofe".[18]

Se trata de un amor inviable, que está transido por la neurosis, tal como lo demuestran las heroínas identificables en el mural poético de Ausonio. En él, cada uno de los nombres de los personajes es acompañado por una nota que permite rememorar la tragedia vivida; así aparecen:

» Sémele, la engañada parturienta ("decepta puerpera"), quien se lamenta de los rayos que la fulminaron (vv. 16-18);

» Cenis, gozosa de su sexo viril ("sexu gavisa virili"), que se aflige por haber recobrado su cuerpo femenino (vv. 19-20);

» Procris, la que pena sometida a la cruenta mano ("cruentam…manum") de su cruel esposo Céfalo (vv. 21-22);

» Hero, no nombrada por el poeta sino a través de la perífrasis "la doncella de Sestos" ("Sestiaca…puella"), aparece suicidándose desde la torre (vv. 22-23);

» Safo, a la cual el poeta caracteriza por su masculinidad ("mascula…Sappho"), será abatida por flechas lésbicas (vv. 24-25);

» Erífile, sombría ("maesta"), la que sufre por su hijo y su marido, acuciada por la herencia trágica de Harmonía (vv. 26-27);

» las Minoicas, madre e hijas, vibran apasionadamente a través de la pintura:[19] Pasífae, mientras sigue las huellas del toro (v. 30: "vestigia tauri"); Ariadna, abandonada, que porta en sus manos un hilo de cordones apelotonados (v. 31: "licia …glomerata) y Fedra, desesperanzada, que vuelve a mirar sus cartas rechazadas (v. 32: "abiectas… tabellas"); cada una está signada por un objeto que testifica la pasión o los vanos intentos por saciarla. Ausonio no sustantiva a la poseedora, sino que, simplemente, asocia el elemento identificador con la historia mítica, seguro de la acción decodificadora del receptor: el lazo (v. 33: "laqueum") corresponde a Ariadna y la corona (v. 33: "vanae…coronae") a Fedra, que perdió el trono al equivocarse en el destinatario de su amor (v. 33); la madre de ambas se arrastra avergonzada por haber caído en la animalización de un erotismo bestial (v. 34: "Daedaliae…iuvencae");[20]

» Laodamía, a la que le bastó el amor de su marido vivo y muerto ("vivi functique mariti") tan solo por dos noches (vv. 35-36);

» Tisbe, Cánace y "Elisa de Sidón" ("Sidonis…Elissa") son portadoras de sendas espadas[21] que representan, como en el caso de las Minoicas, el duelo por el amor negado, reforzándose entonces la idea de la presencia de un objeto como símbolo de la ausencia del ser amado (vv. 37-39);[22]

16. Aus. ***Cup. cruc.*** 13-15.

17. Cabe recordar que, en Hes. ***Th.*** 211-212, "la negra Ker" (Κῆρα μέλαιναν) es hija de la Noche y hermana de Moros y de Tánatos, por lo cual se la relaciona directamente con la muerte y los sueños, ya que también cuenta entre sus hermanos a Hipnos y a los Ensueños... ***(continúa en página 59)***

18. Barthes (2011:541).

19. Aus. ***Cup. cruc.*** 28-29: "Tota quoque aeriae Minoia fabula Cretae / picturarum instar tenui sub imagine vibrat:" (También toda fábula minoica de la elevada Creta / vibra bajo la tenue imagen con el valor de las pinturas:). Cabe señalar que Ausonio establece un juego de sentidos a través del término ***aeriae***, ya que puede tratarse del adjetivo ***aerius, -a, -um***, o bien de un arcaísmo mitológico, de carácter pleonástico, para calificar a Creta, ya que ***Aeria*** es su antiguo nombre.

20. En la evocación de la historia de las Minoicas, Ausonio utiliza metonimias que permiten que los objetos sean identificados con cada uno de los personajes, comprobándose aquello que señala Barthes (2011:185-187) acerca de los objetos que se convierten en mediadores del ser amado, o bien en signos ambivalentes que evocan la historia de amor.

21. Cuando se habla de la espada del esposo, se refiere a Píramo; la del padre de Cánace, a Eolo; y la del huésped de Elisa, a Eneas.

22. Según Barthes (2011:186-187), la metonimia de los objetos se abre siempre en dos lecturas que tienen una representación dicotómica: "es ***presencia en la ausencia*** […]; es ausencia reforzada: representación de la presencia como ausencia: desgarro. El objeto se vuelve insoportable."

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

» Diana o Luna bicorne ("Luna bicornis"), iluminando con su antorcha y la diadema de estrellas ("cum face et astrigero diademate"), desea a su amado Endimión (vv. 40-42).

Por último, como epilogando estos momentos de gestualidad casi estatuaria,[23] el poeta hace mención de un indefinido número de dolientes mujeres, que renuevan las heridas de sus viejos amores con dulces y tristes lamentos (vv. 43-44: "veterum recolentes vulnera amorum / dulcibus et maestis…querellis"); la presencia de este conjunto femenino enmarca, desde una perspectiva estructural, la identificación de las heroínas por su nombre o por una "señal" de su historia amorosa, a la manera de un coro con el que se cierra la primera parte[24] de este tríptico poético.

Todas ellas comparten una naturaleza desesperada, es decir que puede visualizarse la "Desesperación" como la representación de la última gran pasión de la vida que no mide las contingencias o las causas;[25] solo son conscientes de que no tienen ya posibilidad de ser amadas, de no poseer el objeto deseado, de estar alejadas de él, de no poder verlo, de haberlo perdido, de estar sumidas en una serie de irremediables fracasos, que aluden a la desesperación desde el plano lingüístico —expresada en este caso por el narrador-observador—, sino que se trascienden estas razones para otorgarles a los diferentes sujetos amantes un poder inusitado.[26] Este poder es, en definitiva, el que desembocará en los sucesos que atañen al título del poema: el martirio sufrido por el Amor.

Su representación como un niño de alas zumbadoras se acerca a la imagen estereotipada del Cupido alado, portador del carcaj y adornado con cinturones tachonados de oro (vv. 45-50);[27] es esta construcción de la exterioridad del dios la que le permite a la turba femenina descubrirlo entre las sombras del inframundo. Tras reconocerlo, las amantes comienzan a experimentar una fuerza sin consistencia[28] que las conduce a visualizarlo como un *hostis* fuera de su lugar de pertenencia, donde será atrapado sin posibilidad de escape (vv. 52-54)[29]; entonces aflora, como un aspecto de lo erótico, la naturaleza bestial arraigada en el hombre, la cual es compartida con el universo animal:[30]

> trepidantem et cassa parantem
> suffugia in coetum mediae traxere catervae.
>
> al tiempo que temblaba y preparaba vanos escapes
> lo arrastraron al medio de la caterva reunida.[31]

Se comprueba entonces la peligrosidad de las mujeres actuando en forma grupal, temor que ya había sido advertido por Tito Livio (34.1.5), tal como recuerda N. Berrino, en ocasión de la movilización femenina, durante la segunda guerra púnica, en contra de la *Lex Oppia* (215 a. C.) que les impedía a las *feminae* usar diversos colores en los vestidos y mayor cantidad de accesorios de oro, como una forma de recato ante las circunstancias bélicas atravesadas por la República.[32] Asimismo la autora se refiere también a la necesidad demostrada por los varones romanos de que la mujer, poseedora de una *infirmitas mentis*, no se emancipara económicamente ni que actuara judicialmente defendiendo a otros o a sí misma. Ante estos ejemplos, Berrino sostiene que existía entre los *cives* un verdadero temor a que los espacios masculinos fueran invadidos por las mujeres.[33]

Es así que las heroínas ausonianas imponen su propia ley, adoptando las modalidades propias de un clan, grupo, comunidad o sociedad movida por

23. Barthes (1989:13-14) afirma que a esos momentos o "retazos de discurso" se los puede denominar ***"figuras"***. La palabra no debe entendérsela en un sentido retórico, "sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico", se trata del "gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: […]. Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: […]; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua."

24. Consideramos que la estructura del poema cuenta con tres partes: la primera corresponde a la identificación de las heroínas (vv. 13-44); la segunda a la entrada de Cupido y su crucifixión por parte de las furiosas vengadoras (vv. 45-78) y por último la entrada de Venus y el posterior arrepentimiento de las amantes (vv.79-98).
(continúa en página 59)

25. Barthes (2011:504) define la "Desesperación" como un pensamiento ambivalente donde el sujeto puede enfrentarse a una sensación de poder.

26. ***Ibid.***, 504-505.

27. Aus. ***Cup. cruc.*** 47-50: "Agnovere omnes puerum […] / communem sensere reum, quamquam umida circum / nubila et auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem." (Reconocieron todas al niño […] / y sintieron que era un acusado común [para ellas], aunque unas húmedas nubes alrededor oscurecieran no solo los refulgentes cinturones con botones de oro / sino también el carcaj y el fuego de la rutilante antorcha.).

28. ***Ibid.*** 51-52: "Agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem / occipiunt" (No obstante lo reconocen y comienzan a experimentar una fuerza sin consistencia). Obsérvese la aliteración lograda por el poeta, que no abandona el uso de las posibilidades retórico-discursivas para generar diversos efectos estéticos.

29. ***Ibid.*** 52-54: "hostemque unum loca non sua nanctum, / cum pigros ageret densa sub nocte volatus, / facta nube premunt" (y al enemigo, solo, que no se encuentra en su lugar, / en el momento en que llevaba a cabo despreocupados vuelos bajo la densa noche, / lo aprisionan producida una nube).

31. Aus. ***Cup. cruc.*** 54-55.

30. Dodds (1983:205) afirma que Eros pone en contacto "las dos naturalezas del hombre, el yo divino y la bestia amarrada. Porque Eros está francamente arraigado en lo que el hombre comparte con los animales, el impulso fisiológico del sexo […]; pero Eros suministra asimismo el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de una satisfacción que trascienda la experiencia humana."

32. T. Livio narra cómo las mujeres tomaron las calles y de qué modo su número se acrecentaba día tras día en un intento de forzar la decisión de los funcionarios…
(continúa en página 59)

33. Berrino (2006:25-30).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

la venganza, mientras buscan provocar el dolor en el otro para alcanzar la expiación: Cupido es crucificado, maniatado de pies y manos en un árbol sagrado en medio del bosque sin consuelo,[34] sin imputación de crimen alguno, sin la intervención de un juez.[35] Las mujeres atormentadas imponen la pena antes que la acusación, procurando sublimar sus propias heridas con el arma que las produjo. En consecuencia cada una, por efecto del proceso metonímico, puede ser identificada a causa del objeto que, en su traumática historia de amor-pasión,[36] le acarreó la pérdida de su existencia:

haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem
ingerit, illa cavos amnes rupemque fragrosam
insanique metum pelagi et sine fluctibus aequor.

esta tiene un lazo, esta lleva la apariencia vana de una espada;
aquella, las profundas corrientes y la roca escarpada
y el miedo del insano piélago y el profundo mar sin oleajes."[37]

Cabe señalar que, en esta parte del poema, el autor no tiene como finalidad enumerar nuevamente a las heroínas involucradas y sus historias de amor desesperado, sino que intenta reproducir la transferencia de las culpas ante las ofensas recibidas; por último en un *crescendo* que tiene las características propias del orgasmo, la turba alcanza su mayor grado de animalidad cuando pretende quemar a Cupido con antorchas semejantes a las que se llevan en la ceremonia nupcial y que el dios tiene consigo.[38] Como en un juego de espejos, la fuerza del *numen*, provocadora del fuego amoroso que recorre las venas de los enamorados, será sentenciada a consumirse entre las llamas.[39]

Entretanto Mirra,[40] cuya historia mítica culmina con el nacimiento de Adonis, reflejo del Cupido ausoniano,[41] es la única heroína identificada por su nombre en este momento del poema, el que se caracteriza por la indefinición del conjunto femenino. El útero de la joven estalla arrojando gemas de ámbar y lágrimas al aterrorizado dios;[42] este, indefenso y aguijoneado por las mujeres, se convierte en la *hostia* del sacrificio a través del martirio y la sangre derramada. Según señala R. Girard,[43] en toda ceremonia sacrificial se exige una apariencia de continuidad entre la víctima inmolada y los seres humanos que esta víctima sustituye. En este texto la sustitución puede ser calificada de "especular", precisamente porque es Cupido el que "paga" a causa de los daños ocasionados por él mismo en una relación delicada entre los sacrificadores y el sacrificado, ya que la inmolación de la víctima debe funcionar como un "buen conductor" para apaciguar la violencia desencadenada entre los participantes del ritual.

Como se leerá en los versos siguientes, en los que se representa el tormento de la divinidad, Ausonio entreteje diversas narraciones míticas a partir del motivo de la rosa, la que considera nacida de la sangre vertida por Cupido; no obstante, la tradición mitológica recuerda que es la sangre de Adonis muerto, —una de las tantas simbolizaciones del ciclo de las estaciones—, la que da origen a la anémona escarlata, o bien a la rosa del mismo color,[44] entre otras manifestaciones naturales que tienen lugar en la región siria donde se localiza la leyenda:[45]

Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum
sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti
eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem
aut pubi admoveant petulantia lumina lychni.

34. Aus. ***Cup.cruc.***56: "maesto myrtus notissima luco". Ausonio, perspicaz conocedor del aparato mitológico, aclara que en ese mismo árbol Prosérpina había atormentado a Adonis por menospreciarla y seguir siendo fiel a Venus (vv. 57-58). Con respecto al árbol del mirto, Mandolfo (2008: 80), recuerda, en su comentario al ***Pervigilium Veneris***, que este árbol está consagrado a Venus.

35. ***Ibid.*** 62-63: "Reus est sine crimine, iudice nullo / accusatur Amor." (Es un reo sin crimen, Amor no es acusado / por ningún juez.").

36. Barthes (2011:62) afirma que el amor tiene origen en un trauma, lo que etimológicamente remite a la idea de "herida". Asimismo ese trauma determina un estado de hipnosis que, al permanecer, derivará en el estado amoroso.

37. Aus. ***Cup. cruc.***68-70.

38. ***Ibid.*** 71-72: "Nonnullae flammas quatiunt trepidaeque minantur / stridentes nullo igne faces." (Algunas sacuden las llamas y las antorchas, que chirrían sin fuego alguno, amenazan agitadas."). Se advierte que el poeta tiene muy en cuenta que se trata de una representación, no obstante pretende transmitir con verismo el clímax emocional alcanzado en la narración de las acciones.

39. Acerca de las consideraciones del amor como un fuego que abrasa o una llaga que se alimenta en las venas, cfr. Pégolo (2010:157-172). Se observa que estas concepciones epicúreas y atomistas que se visualizan en la poesía lucreciana y virgiliana persisten en la Antigüedad tardía como producto de la relectura y asimilación de los clásicos.

40. Los versos con los que se plasma la evocación de Mirra y el nacimiento de Adonis están inspirados en referencias ovidianas, ***Met.*** 10.495: "Iamque gravem crescens uterum perstrinxerat arbor" (Y ya el árbol que crecía apretaba el vientre pesado) y 499-500: "Quae, […] / flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae." (Esta, […] / sin embargo llora, y manan del árbol tibias gotas.).

41. Green (1991:531) afirma que es posible que el mito del tormento de Adonis, que no era muy conocido entre los mitógrafos, fuera inventado por Ausonio como contraparte del sacrificio de Cupido.

42. Aus. ***Cup. cruc.***72-74: "Rescindit adultum / Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque paventem / gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci." (Rompe Mirra / su útero crecido con lágrimas brillantes y al angustiado [Cupido] / arroja precioso ámbar de un tronco que destila.).
(continúa en página 60)

43. Girard (1990:57). Asimismo el autor señala, en p. 18, que "el sacrificio siempre fue definido como una mediación entre un sacrificador y una 'divinidad'."

44. Según Mandolfo (2008:93), la rosa roja es la flor predilecta de Venus.

45. Cfr. Frazer (1980:389ss.).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

Algunas quieren a modo de perdón chanzas solamente
que, bajo el aguijón de tenue punta,
el estilete provoque una sangre tierna, de donde nació la rosa,
o que las teas acerquen sus luces licenciosas al joven.[46]

En esta instancia del relato es introducida Venus, la madre de Cupido, a la cual el poeta evoca en forma lucreciana calificándola como *genetrix* (v. 79) y *alma* (v. 80).[47] Con su aparición, en medio de la multitud enfurecida, se manifiesta otra de las relaciones especulares del entramado discursivo, puesto que la diosa, como las mujeres que asedian a su hijo, le recrimina su propia deshonra.[48] No satisfecha con los tormentos recibidos por Amor, le infringe nuevos dolores en una renovada instancia sacrificial, logrando que la rosa, ya roja, sea aún más roja por la sangre derramada del niño:

Olli purpureum mulcato corpore rorem
sutilis expressit crebro rosa verbere, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.

De su cuerpo maltratado le extrajo un rocío purpúreo
la rosa sutil de abundante vara, que ya teñida de fuego antes
adquirió un rojo más rutilante.[49]

Esta acción, que tiene como sujeto activo a la rosa —una transmutación de Venus—,[50] muestra la compleja relación entre la metamorfosis física de la sangre derramada y la secuencia existente entre nacimiento, sexo y muerte. Por una parte, la sangre, producto del martirio, puede ser considerada impura a causa de la violencia que busca saciar un deseo de venganza; o bien puede tratarse de una sustancia purificadora que apacigua la demencia y hace resurgir la vida.[51] Por otra parte, existe un vínculo estrecho entre sexualidad y violencia, que presenta numerosas convergencias en hechos como el rapto de la doncella, su violación y desfloración, el parto y su ambigüedad dolorosa, el dar a luz y la posibilidad de la muerte, tanto de la madre como del niño.[52]

La diosa se vuelve contra su hijo profiriendo “salvajes amenazas”, poseída por un irrefrenable furor vindicatorio; es entonces que, ante la posibilidad del filicidio, se detiene el *furor* femenino: las heroínas intervienen aceptando que sus desgracias proceden de un destino luctuoso.[53] La calma sigue a la crisis sacrificial y Venus transita de su condición de mujer furibunda a la ternura de una madre piadosa, sublimando las consecuencias nefastas del mal amor por el perdón y la condonación de los errores cometidos:

Tum grates pia mater agit cessisse dolentes
et condonatas puero dimittere culpas.

Entonces la piadosa madre da las gracias por haber dejado
atrás el dolor y por perdonar al niño las culpas olvidadas.[54]

No obstante la auto-consolación demostrada por las protagonistas, la historia ausoniana ejemplifica aquello que Lucrecio[55] señala como propio de quienes arden en deseo erótico:[56]

Quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem
corporis et dentis inludunt saepe labellis
oscula adfigunt, quia non est pura voluptas
et stimuli subsunt qui instigant laedere id ipsum

46. Aus. ***Cup. cruc.***75-78.

47. Lucr.1.1: “Aeneadum genetrix” y 1.2: “alma Venus”. A continuación puede observarse cómo Ausonio reproduce el orden de los calificativos y, en particular, la posición que ocupa en el hexámetro el segundo de los sintagmas: “Ipsa …genetrix” (v. 79), “alma Venus” (v.80).

48. Aus. ***Cup. cruc.***82-84: “[Venus] terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris / ancipites furias natique in crimina confert / dedecus ipsa suum,” (redobla el terror y excita con amargos estímulos / furias peligrosas y carga a los crímenes de su hijo / su propia desgracia,). Ausonio evoca, entonces, algunos hechos deshonrosos protagonizados por Venus, que tienen su origen en la intervención de Cupido. Estos son el encadenamiento junto a Marte, llevado a cabo por Vulcano (vv. 84-85); la deformidad grotesca de Príapo (vv. 85-86); la crueldad de Erix y la bisexualidad de Hermafrodito (v. 87).

49. ***Ibid.*** 90-92.

50. En ***Pervig. Ven.*** 23-25 se afirma que la rosa roja proviene de la sangre de Venus, a lo cual se agrega que en su origen están las piedras preciosas, el fuego y la luz solar; asimismo se insiste en su coloración ígnea... ***(continúa en página 60)***

51. Cfr. Girard (1990: 53). Según Kristeva (1988: 213, existe una implicación entre sexualidad y muerte a tal punto que “no se podría evitar una sin eludir la otra”. Estas consideraciones, entre otras, fueron tenidas en cuenta por los Padres de la Iglesia y el ascetismo del siglo IV para combatir la concupiscencia y declarar la inexistencia de la muerte al elevar la virginidad de María, convertida en madre, y en consecuencia, dadora de vida.

52. ***Ibid.*** 50-51.

53. Aus. ***Cup. cruc.*** 93-96: “Inde truces cecidere minae vindictaque maior / crimine visa suo, Venerem factura nocentem. / Ipsae intercedunt heroides et sua quaeque / funera crudeli malunt adscribere fato.” (Entonces decayeron las salvajes amenazas de muerte y la venganza, que haría culpable a Venus, / pareció mayor que su crimen. / Las mismas heroínas interceden y cada una / prefiere adscribir sus funerales a un destino cruel).

54. Aus. ***Cup. cruc.***97-98.

55. El pasaje completo del Libro Cuarto de Lucrecio, en el que se analiza la influencia de Venus en la conducta de los hombres, el amor y sus consecuencias, se extiende desde el verso 1037 al 1287.

56. Para Berrino (2006:50), la afirmación lucreciana de que el amor es ***dira lubido (libido)*** presagia el limbo casi infernal para todos aquellos que ceden a los furores de lo erótico.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721

quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt.

Lo que desearon, aprietan con arte e infligen dolor al cuerpo
y a menudo hincan los dientes en los labios y lastiman con los besos, pues
no es placer puro, y subyacen los estímulos que instigan a herir eso mismo
cualquier cosa que sea, de donde surgen aquellos gérmenes de rabia.[57]

57. Lucr.4.1079-1083.

Y, de manera semejante, Cicerón, en *Tusculanae Disputationes*, 4.75, advierte acerca del carácter furibundo del sentimiento amoroso, el cual, de todas las perturbaciones del alma, resulta el más vergonzoso:

maxime autem admonendus est, quantus sit furor amoris; omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla vehementior, [...] sed ut haec omittas perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est.

En mucho, no obstante, debe advertirse cuán grande es el furor del amor; pues de todas las perturbaciones del alma no existe, de seguro, ninguna más vehemente, [...], pero para que omitas estas cosas, precisamente la perturbación de la inteligencia en el amor es vergonzosa de por sí.[58]

58. Cic. ***Tusc.***4.75.

Sin dudas este desorden psíquico, este *morbus*, afecta más a las mujeres, debido a que estas, según la concepción grecolatina,[59] sufren de *impatientia, infirmitas, imbecilitas, levitas*, es decir por la incapacidad de moderar las pasiones y los impulsos; por la ligereza de ánimo, su inconstancia y volubilidad; por su falta de tolerancia ante las situaciones y porque, en definitiva, la intensidad del dolor se corresponde con la capacidad de goce, lo que determina que el furor sea más intenso y más poderoso el impulso para matar y morir a causa del amor.[60] Pero Ausonio instala la posibilidad del arrepentimiento y el reconocimiento de la piedad materna, como una instancia necesaria para reabsorber la *amentia* dolorosa de la femineidad convertida en vínculo sanador de la remisión de los pecados.

59. Cfr. Berrino (2006:75).

60. Barthes (2011:580) habla de "las grandes enamoradas" afirmando que "el enamorado es el que más goza: en esto, es Mujer."

Conclusiones

Ausonio sorprende con este texto al lector y al crítico por múltiples razones: en primer lugar reconvierte la *auctoritas* virgiliana en un "artefacto" textual que ilumina otras texturas —los ecos de Catulo y Ovidio se dejan escuchar entre las diferentes voces femeninas—; por otra parte, se vale de la ékphrasis haciendo poesía con técnicas plásticas e, incluso, al revés, haciendo pintura con palabras; ejemplifica desde la estructura profunda del poema a través del mito, contextualizándolo en un escenario legendario de difícil calificación religiosa. Esos espacios neblinosos iluminan a trasluz un sacrificio de voluble y vaga significación —cabe preguntarse cuánto de cristiano hay en la mortificación que sufre Cupido, cuánto de pagano en la evocación de rituales que refieren a los ciclos de la naturaleza y a simbolizaciones mistéricas—.

Sin embargo, lo más notable es el tratamiento que Ausonio confiere a la construcción de lo femenino y a la representación de su *psyche* apasionada: nada de lo que dice hace recordar la misoginia característica de la tradición cultural romana; tan solo frecuenta las razones de la retórica y la poesía tardías, enriquecidas por la sofisticación del *revival* neotérico. La puesta en escena que hace de ellas nos conduce a una última conclusión: estamos en presencia de un texto que es la simulación lingüística de una obra figurativa, una construcción

de lenguaje autotélico que se basta a sí mismo,[61] una articulación enunciativa nacida de una percepción visual, una ficción en su sentido etimológico, en consecuencia un fingimiento de la palabra que se ofrece al lector para el goce de los sentidos y la satisfacción lúdica de su memoria poética; en definitiva, se trata de un acto creador en el que se transfiere poéticamente, en forma idealizada, la capacidad de amar hasta la locura, pero sin perderla en su totalidad, porque existe una búsqueda exclusiva de belleza en la interferencia de los signos, en aquello que Julia Kristeva califica como "la indecible significación de los *juegos metafóricos*",[62] en los que Ausonio sostuvo la naturaleza de su poesía.

61. Cfr. Todorov (2005:20-21).

62. Cfr. Kristeva (1988:288).

Recibido: 24 de febrero de 2013. Aceptado: 30 de abril de 2013



Notas

2 En la epístola que funciona a modo de prólogo, Ausonio señala a su destinatario, Gregorio Próculo, que vio en la ciudad de Tréveris una pintura mural donde se representaba un conjunto de heroínas que habían atormentado a Cupido por los dolores morales y físicos que el alado dios les había provocado: "Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci adfigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo […], sed illae heroicae, qui sibi ignoscunt et plectunt deum." (Por cierto en Tréveris en el triclinio de Zoilo se representó esta pintura: mujeres amantes clavan a la cruz a Cupido, no esas de nuestro tiempo, […], sino aquellas que se perdonan a sí mismas y castigan a un dios). Green, ***op. cit.***, 526, recuerda que el amigo de Ausonio, a quien envía su poema, había estado con él en Tréveris entre los años 365 y 375; sin embargo era costumbre que hiciera conocer a hombres de su círculo afectivo sus obras, acompañadas de cartas, tal como ocurre con este texto. / La traducción de este pasaje como todos los que siguen pertenecen a la autora de este artículo. ***(En página 52)***

17 Cabe recordar que, en Hes. ***Th.*** 211-212, "la negra Ker" (Κῆρα μέλαιναν) es hija de la Noche y hermana de Moros y de Tánatos, por lo cual se la relaciona directamente con la muerte y los sueños, ya que también cuenta entre sus hermanos a Hipnos y a los Ensueños; asimismo el poeta habla de esta divinidad como si se tratara de una pluralidad monstruosa que relaciona con las Moiras, considerándolas "implacables en el castigo" (v. 217: καὶ Μοίρας καὶ Κῆρας ἐγείνατο νηλεοποίνους). Al respecto, Pérez Miranda-Carbó García (2009-2010:136-137) afirman: "Las Keres por su parte poseen una apariencia más oscura y terrible. Se las considera vengadoras implacables, entrando en relación directa con las Erinias, fruto de la sangre caída de los genitales de Urano sobre la Tierra. Estas Erinias se relacionan también con Afrodita, nacida como ellas, según Hesíodo, de los genitales de Urano. También existe una relación entre la diosa del amor y las Moiras, ya que la Afrodita Urania es considerada, según cuenta Pausanias (X. 24. 4 y I.19. 2) como la mayor de las Moiras. La Noche, el Destino y la Venganza están pues unidas en naturaleza y parentesco." Acerca del nacimiento de Afrodita, cfr. Hes. ***Th.*** 176-200. ***(En página 53)***

24 Consideramos que la estructura del poema cuenta con tres partes: la primera corresponde a la identificación de las heroínas (vv. 13-44); la segunda, a la entrada de Cupido y su crucifixión por parte de las furiosas vengadoras (vv. 45-78) y, por último, la entrada de Venus y el posterior arrepentimiento de las amantes (vv.79-98). Estos tres momentos están enmarcados por dos breves secuencias que contienen el "cuerpo" del poema a la manera de un engarce: se trata, en primer lugar, de la descripción de los *Campi lugentes* y la evocación de otros jóvenes enamorados, todos ellos transformados en flores (vv. 1-12); en la parte final, la reflexión sobre la verosimilitud de lo vivido por Amor y, en relación con esto, la evocación de las puertas gemelas del sueño (vv. 99-103). ***(continúa en página 54)***

32 T. Livio narra cómo las mujeres tomaron las calles y de qué modo su número se acrecentaba día tras día en un intento de forzar la decisión de los funcionarios: "Matronae nulla nec auctoritate nec uerecundia nec imperio uirorum contineri limine poterant, omnes uias urbis aditusque in forum obsidebant […]. Augebatur haec frequentia mulierum in dies; nam etiam ex oppidis conciliabulisque conueniebant. Iam et consules praetoresque et alios magistratus adire et rogare audebant" (Las matronas ni por autoridad alguna, ni por vergüenza, ni por el poder de los varones, podían ser contenidas en la casa, ocupaban todas las vías de la ciudad y los accesos al foro […].

Se acrecentaba esta afluencia de mujeres día a día; pues también venían en grupo de las villas y de los lugares de reunión. Ya se atrevían a abordar y pedir no solo a los cónsules sino también a los pretores y a los otros magistrados). ***(En página 54)***

42 Aus. ***Cup. cruc.***72-74: "Rescindit adultum / Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque paventem / gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci." (Rompe Mirra / su útero crecido con lágrimas brillantes y al angustiado [Cupido] / arroja precioso ámbar de un tronco que destila.). La narración mítica de Mirra cuenta los infortunios de esta joven siria que, por efectos de la cólera de Afrodita, ama a su padre, el rey Tías. Como producto de esa relación incestuosa, nace Adonis, de la corteza del árbol en el que se había transformado la desdichada muchacha. La referencia anticipada de este joven, protagonista también de una trágica historia de amor, aparece en los "campos luctuosos", mencionado a través de una metonimia, como una flor pintada de púrpura (v. 12: "murice pictus Adonis"). ***(En página 55)***

50 En ***Pervig. Ven.*** 23-25 se afirma que la rosa roja proviene de la sangre de Venus, a lo cual se agrega que en su origen están las piedras preciosas, el fuego y la luz solar; asimismo se insiste en su coloración ígnea: "facta cuius de cruore deque amoris osculis / deque gemmis deque flammis deque solis purpuris / cras ruborem, qui latebat veste tectus ignea" (de cuya sangre [de Venus] fue hecha y de los besos del amor / y de las piedras preciosas y de las llamas y de la púrpura del sol / mañana el rubor, que latía cubierto con una vestimenta de fuego). En el comentario a estos versos, Mandolfo, ***op. cit.***, 95, sostiene que sorprende el v. 92 del ***Cupido cruciatur*** precisamente por la referencia cromática y la relación entre los textos; esto hizo pensar a los filólogos que Ausonio había leído el ***Pervigilium***, o que su autor había leído al poeta de Burdeos, atendiendo a las dificultades de datación que presenta ***La vigilia de Venus. (En página 56)***

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

Bibliografía

- Barthes, R. (1988) ***Fragmentos de un discurso amoroso***. México: Siglo veintiuno editores.
- ——— (2011). ***El discurso amoroso***. Madrid: Paidós.
- Berrino, N. F. (2006) ***Mulier "potens": realtà femminile nel mondo antico***. Lecce: Congedo.
- M. Tullius Cicero (1918). ***Tusculanae disputationes. M. Tulli Ciceronis scripta quae mansuerunt omnia.*** Fasc. 44. Ed. M. Polhenz. Leipzig: Teubner.
- Davis, G. (1994). "Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's ***Aeneid***", ***Colby Quaterly***, Volume 30, Number 3, September, article 3, pp. 162-170. En http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol130/iss3/3; obtenido el 17/05/2014.
- Dodds, E. R. (1983). ***Los griegos y lo irracional***. Madrid: Alianza.
- Dubois, P. (2007). "Reading the Writing on the Wall", ***CPh.***, 102, 1, pp. 45-56.
- Evelyn White, H. G. (1951). ***Ausonius***. London-Cambridge: Heinemann-Harvard University Press.
- Foucault, M. (1998). ***Historia de la locura en la época clásica I***. México, Proyecto Espartaco. En: http://www.proyectoespartaco.com; obtenido el 15/04/2011.
- Frazer, J. G. (1980). ***La rama dorada. Magia y religión***. México: F.C.E.
- Girard, R. (1990). ***A violencia e o sagrado***. San Pablo: UNESP.
- Green, R. P. H. (1991). ***The Works of Ausonius***. Oxford: Clarendon Press.
- Hesiod (1966). ***Theogonia***. Edited with Prolegomena and Commentary by M. L. West. Oxford: Clarendon Press.
- Kristeva, J. (1988). ***Historias de amor***. México: Siglo veintiuno editores.
- T. Livius (1908-1969). ***Ab urbe condita***. Ed. W. Heraeus et alt. Oxford: Clarendon Press.
- T. Lucretius Caro (1947). ***De rerum natura libri sex***. Ed. C. Bailey, 3 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Mandolfo, C. (2008). ***Pervigilium Veneris. La veglia di Venere***. Roma: Bonanno.
- P. Ovidius Naso (1977-1984). ***Metamorphoses. Ovid, Metamorphoses in two volumes***. Ed. F. J. Miller-G. P. Goold. Oxford: Clarendon Press.
- Pégolo, L. (2013). "***Ephemeris*** de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristócrata tardoantiguo", ***Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval***, Vol. 9. En: http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/historiaantiguaymedieval/volumen%209/Indice9.htm; obtenido el 10/01/2014.
- ——— (2010). "Concepciones amorosas en la ***Eneida*** virgiliana y su relectura en los ***Commentarii*** de Servio", ***AFC***, 23, 157-172.
- Pérez Miranda, I.-Carbó García, J. R. (2009-2010) "Hijas de la noche (1): mito, género y nocturnidad en la Grecia antigua", ***ARYS*** 8, 136-137.
- Rifkin, A. (2007). "Addressing Ekphrasis: A Prolegomenon to the Text", ***CPh***, 102, 1, 72-82.
- Shanzer, D. (2010). "***Argumenta leti*** and ***ludibria mortis***: Ekphrasis, Art, Attributes,

Identity, and Hagiography in Late Antique Poetry". En: Zimmerl-Panagl, V.-Weber, D. (hg.), ***Text und Bild. Tagungsbeiträge.*** Wien: Österreichische Akamedie der Wissenschaften, pp. 57-82. En: http://verlag.oeaw.ac.at; obtenido el 17/05/2014.

» Todorov, T. (2005). ***Crítica de la crítica***. Barcelona: Paidós.